

4, Aufbereitung und Fortpflanzung des Laues.

Die Luft hat an sich selbst eine starke
Anziehungskraft. Diese wird durch einen Körper
in Bewegung gebracht, und zwar auf folgende Weise:

Durch den angestrichenen Körper wird die
im ihm befindliche Luft zusammenge-
drückt; unmittelbar ist eine eigene Anziehungskraft
auf sie selbst, aber nach gegenseitiger Zusam-
menziehung folgt ein Ausströmen. In diesem Aus-
strömen drückt sie die in ihrer Nähe befindliche
Luft mit einer so vielen Mächte, als sie vorher
selbst durch den klingenden Körper bewirkt
war. Diese in der Nähe befindliche Luft
wirkt auf eine dritte nach Luft wieder ab
so, und diese wieder auf eine vierte, flüchtig so

Also ist nützlich nur die erste Bewegung
der Luft in unmittelbarer Wirkung eines
dieses klingenden Körpers; die übrigen alle
abhängen alle das einmal in Bewegung ge-
brachte eigene Elastizität der Luft.

Die Fortpflanzung des Schalles ist also
bloß einerseits Elastizität der Luft zuzuschrei-
ben, und der andererseits klingenden Körper
ist bloß die Veranlassung, die eigene Anziehungs-
kraft der Luft in den Gang zu bringen.

Das schließliche Bild von dem massenhaften
Zusammendrücken und der Ausdehnung der
durch einen elastischen Körper in Bewegung
gebrachten Luft, geben die Akustik,

Wasserkellen, die durch das Gummiprofen
nicht dicht gemacht werden. Diese die
französischen Crouzaz sur le beau in uniser
deutschem Uebersetzung p. 28. nach.

In den Bewegung der Luft muß man
sich etwas ähnliches denken; nämlich, daß
sie in der Luft ebenfalls solche Eitel und
Kellen bilden, wenn eine gewisse Quantität
derselben durch einen Körper in Bewegung
gebracht werden, als in Wasser geschieht,
in welche man einen Stein wirft.

Erwäge ferner:

die Luftzellen sind zwar nicht wie die
Wasserkellen selbst, weil die Luft selbst
kein selbstbares Körper ist; aber man kann
sie fühlen, wenn man die Hand auf diese
Körper legt, denn ein Fall wahr ist. Am
besten fühlt man sie, wenn diese diese
Körper sehr sind.

Dieser ist die Wirkung werden diese Luft-
zellen sogar selbstbar.

z. B. Man nehme ein Gefäß mit Wasser
auf einen Tisch, der dem Orte nahe ist, wo
der Fall wirkt, so werden auf der Ober-
fläche des Wassers kleine Kellen selbstbar.

Ist der Fall sehr, so sind auf diese
Wellungen sehr, und man wird sie selbst
bald durch die Fortbewegungen, die sie auf

nimm auf sie gefallen kommen und
versuchen genau werden.

Wie mit einem der Fall in einem ge-
wissen Zeit verlaufen können, finden Sie in
selbst angestrichen Dörfern mittelmäßig
abgeschliffen; auf der neuesten Crouzaz
hat etwas davon. Diese Methode ist,
wenn Sie zu weit gehen wird zwar
ganz unersaltnad, für die Musik selbst aber
mit von einigen Nutzen. Wie gehen
dieser zu solchen Methoden fort, die
einen unvollkommenen Einschnitt in unsern
Abstrakten haben.

5. Vom Windwurf (Eise) und unter- schiedenem Boden der selben.

Wenn ein Eisen nutzbar soll, so muß
1.) ein solches Körper so beschaffen sein,
daß es die Luftzellen, die auf ihn
stoßen, zuweilen weichen kann, ohne in
ihnen eine andere Veränderung zu ver-
ursachen, als die, die dem Zersetzungs-
den von selbst unvollständig ist, nämlich
den zersetzungsartigen Körper an einen
anderen Ort einzustößen, als so, ohne
zersetzungsartig zu werden, würde zu
gehen sagen.

Man, Eisenwerk, wodurch Flächen selbst
des unterst werden, sind Einrichtungen als Eisen.

Goethe, Gervais, Plüsch, deren Töchter
längere die Dämme in sich versammeln,
und die Leibesübungen der Luft vorzuziehen,
sind am besten zu sein.

2.) Muß der Körper, welcher der Ton zu
verleiht, genügend nahrungsgenügend, um
den Tönen, die ihn hervorbringt,
haben, Zeit zu lassen, zu versinken, so
der Umstande gewöhnlich.

Da größer diese Leibesübung ist, desto mehr
Töne wird es das sein.

3.) der Fall daß nicht nur die unwillkürliche
Wagen gewöhnlich, auf welche so zum
gewöhnlichen Körper gegangen ist,
um die neuen Töne des Töne nicht zu
verleihen.

Nicht nur durch die versinkende Töne
und Leibesübungen der gewöhnlichen Töne,
sondern auch durch die neuen Töne
des selben neuen Töne, wodurch die man
vielfältigen Gattungen des Töne vorzuziehen;
selbst die Versinkende Töne des Töne
oder flüchten, durch welche sich der Umstand
fall festgelegt, trägt nicht dazu bei.
Es ist z. B. nur so von neuen Tönen
man so sich über Wasser festgelegt, als
über festgelegt und ständige Gattungen.

Unbefähigt waren zu den versinkenden Modi-
fikationen des Töne die unwillkürlichen Umstände bei
und man so nicht mehr so oder so, falls
der Umstand so der die versinkenden Töne des
Töne hervorbringen.

6.) Von der Töne des Töne.

Unter Tönen des Töne versteht man
nicht so gewöhnliche Unbefähigung, oder ein
so selbst festgelegt des Töne, daß man auch
versinkende Töne nicht mehr nahrungsgenügend, und gar
nicht verstehen, zum Tönen bringt.

Diese Töne sind sich nicht allein in
Tönen an sich, sondern auch zwischen Tönen
und neuen Tönen. z. B. zwischen den
Tönen und den versinkenden Töne. Gewöhnlich
gewöhnt sich das Wasser, welches man
an einigen unwillkürlichen Versinkungen
vor neuen Tönen.

Die Töne des Töne unter sich, ist man so.

1.) findet sie statt, unter neuen Tönen
Töne, und neuen Tönen, der Töne des
Unbefähigung findet festgelegt in
Versinkung gewöhnlich.

z. B. Man stützt sich Töne in der Töne
und legen sich die neuen Töne Tönen;
man versinkt so die neuen Töne an,

so wird sich bald das Fagott da und von da
wegen und freier bewegen.

Auf diese Art von Orgelpfeifen gründet sich die
Verfassung des Instrumentenbaus, die im neuen
Clavier einen recht sehr starken Ton zu er-
zeugen, das Umschlagen der Saite vor und hinter
dem Hammer so einzurichten, daß der Pfeil
hinter dem Hammer, die Octave des vordern Pfeils
mitschlägt. Dieses Mittel verstärkt nicht nur,
sondern verschönert auch den Ton ungemein.

2.) In Tönen für sich allein.

Kein einziger Klang ist ganz reinlich, und ohne
eine gewisse eigene Wellenformigkeit, sondern
jede Saite außer dem Hauptton auf noch die
ihm zunächst benachbarten Töne mit. Das Mittel-
ganz der Quinten, Octaven und großen Terzen
ist am vollständigsten. Auf allen mit zusammensetzen be-
ginnenden Instrumenten, auf selbst auf Clavieren kann
man sich davon überzeugen.

Auf dieses Phänomen gründet sich die sogen-
annten Mischturen in der Orgel, wo jeder einzelne
Ton der vollen Accord klingt, Pfeile reinlich, Pfeile
reingelaut, zu verstehen das Wort groß und voll-
stimmig sagen soll.

Auf die Verhältnisse des Trompeten, und Klarinet-
ten gründet sich auf diese Orgelpfeifen der Ton.
Diese können nur die gemächlichen Accord, das

sagt, Töne die in der Orgel Accord geformt,
oder doch mit ihnen in einem neuen Accord,
nicht stehen, nicht und natürlich ausgeben; kein
einziger anderer Ton kann ohne Zwang oder
Kunst nicht rein hervorgebracht werden.

Der ganze Grund der Orgelpfeifen der Töne liegt
überhaupt in der Natur des Klangs an sich selbst.

Das Wesen des Klangs ist nichts anderes als das
Gesamte, wobei sich nur die Äufnahme oder der
manche Pfeile abzeichnen, und deutlicher hören
lassen, als die, welche in nachfolgenden Accord
nicht stehen. Also ist jeder einzelne Ton schon
für sich als eine Mischung zu betrachten.

Bestehen können:

die Pfeile nicht darzustellen werden, wenn
der reine Ton hervorbringen soll, alle in
Bewegung gebracht. Da nun diese Pfeile, auf der
Seite mit der möglichsten Vorsicht zusammenfassen
dennoch alle verschiedenen sind, so müssen auf der
Pfeile Töne durch sie hervorgerufen werden,
die sich bloß dem Hauptton bequemen, nach dem
Umschlagen, in welchem sie mit ihm vermischt oder
ihm ähnlich sind. Sie werden aber sammt und
sonst von ihm verdrängt.

Wenn auf neuen Tönen im Wasser stehen, so
entsteht aus dem Mittelglocken, wobei der Ton
gefallen, ein großer Eiskel. Da aber der ganze
Raum, vom Mittelglocken an, bis zu dem Eiskel

in Bewegung gebracht werden, so bilden sich inner-
halb des Mittelgürtels und des äußeren Eiskels
nach einer Menge kleinerer Eiskel, die alle mehr
oder weniger festbar sind, je nachdem sie mit
dem Jägereis in Wasser oder ruhenden Wa-
sser stehen.

Insoweit so verhält sich auch mit den Dünge-
gen der Luft, wobei verfallt,

daß ein jedes Ton schon in einem andern
auf einandergeordneten Weise enthalten sey.

5.) findet sich die Sympathie statt, zwischen
Tönen und Körpern.

Insoweit getrieben sich der Einfluß der Musik
auf unsere Gemüthsregungen so wie auf die
Krankheiten und Gesundheit.

Der musikalische Körper ist mit Nerven und
Fibern bezogen, wie ein Instrument mit Saiten.
Man kann sich also leicht ein gewisses Verhält-
niß zwischen den Nerven und dem Körper
und den Saiten eines Instruments denken.

Wenn daher Musik, z. B. die Melancholie finden
kann, so ruft diese meistens außer andern
Ursachen auf, daß die durch Melancholie
in Unfähigkeit gesetzten oder wohl geordneten
Nerven, durch sympathetische Bewegung der Töne
wiederum in Bewegung und Thätigkeit gesetzt wer-
den. Gewöhnlich bedeutet besonders Albion de
effectibus musicis in corpus animatum, und

Roger, de vi soni et Musicos in corpus
humanum applicanda zu machen.

Die Gesundheit ist übrigens, nach Matteson's
Meinung so musikalisch, daß alle Krankheiten
aus Mitleid andern, als aus lauter Mifalligkeit,
her und Dissonanzen entstehen.

Auf die sogenannten Stimmung (sonantes)
man die vorzüglich stehen und fallende
Töne zu verstehen hat, die jedes Instrument
mit in besondern Tönen hat, und mit
Veränderung schon Platz auf selbst mit
Veränderung werden,) müssen auch die Sympa-
thie der Töne und der sie umgebenden Körper
verändert werden.

Der Vater Mosmann dessen Libri Harmo-
nicorum unter den Völkern über diese Ma-
terie angestrichelt worden sind, hat von der
Wirkung dieser Sympathie der Töne auf eine ge-
wisse beständige Körper, nur so große Mei-
nung gehabt, daß er sogar den Umsturz
der Mauern zu Jovis dadurch hat vollenden
kollern.

7.) Künstliche Phänomene.

Unter künstlichen Phänomenen hat man eine
solche sonderbare Fälle im Klange zu er-
kennen, die selten vorkommen, und in ihren
Bildungen und Eigenschaften von den gewöhn-
lichen und bekannten Gesetzen abgehen, worauf

sich sonst die eigensichthe des Klänge vollkomm
lassen. Sie sind darum nicht weniger natürlich, als
die bekannten; ihre Ursachen liegen uns nicht
abwärts, sondern, und werden der Natur
selbst überlassen.

Wie schon unter einer großen Anzahl ähnlicher
Phänomene, die im Dissonanz, Consonanz, Harmonie
aufgefallen werden können, uns folgende be-
merken:

I.) Was kommt es, daß das unwillkürliche Instrument
nicht in einem Ton besser klingt, als in
einem andern?

Von der Uebereinstimmung der Saitenlänge, die
sich gewöhnlich den Tönen nach Instrumenten und den
kleinen Saiten nicht Können findet.

Es kann auch von dem unwillkürlichen Instrument aus
nicht als aus dem andern Ton hervorkommen. Ich
nehme an, daß jede Saite des Instrumentes sich
nach und nach gleichsam davon gewöhnt, nicht von
den Saiten des Konsonanz = Cordes in Beziehung
zu stehen, so wird in diesem Fall diejenige Saite,
welche ihre eigene Saitenlänge am stärksten
bewirkt hat, immer einen besseren Ton geben,
als diejenige, die ihre Saitenlänge des Konsonanzbo-
den nicht bewirkt.

2.) Was kommt es, daß der Dissonanz bei Nachspiel
deutlicher zu hören ist, als am Tage?

In der Nacht wird der Klang durch verschiedene

Ursachen nicht so geschwächt, als am Tage. Wenn
man verschiedene Töne in einem Klänge mischt, so
entstehen neue Töne, die nicht, sondern jedes sich
aber weniger ausbreitet, als wenn es allein
gehört wird.

3.) Durch die Anwesenheit dieses Tones wird
der Klang verstärkt.

Beispiel: Man spiele in der Mitte eines Zimmers
eine Violine auf 2. Töne, und einige Ge-
genstände an, so wirkt sie ganz mit einem
außerordentlichen Gehör, ihr Klang wird
aber kaum gehört werden können, wenn man
nicht das Ohr unmittelbar an einen von den
beiden Tönen hält.

Dieses läßt sich auf alle Arten von Tönen,
z. B. auf auf Flüssigkeiten und festen Körpern
Man kann ferner auch vollkommene,

4.) Warum die besagten Instrumente mit ei-
nem Konsonanz - oder Klangboden versehen
werden müssen.

Es wird unwillkürlich dadurch unwillkürlich Luft in Be-
wegung gebracht, und dadurch ein ständiger Ton
erzeugt, als ob der Ton selbst wäre. Da der
Konsonanzboden also zur Verstärkung und Unter-
haltung des Tones dient, so muß er nicht nur
aus sehr elastischen Holz bestehen, sondern auch
so abgerichtet werden, daß die Saiten desselben
leicht in Bewegung gebracht werden können.

Auf dieses nachstehende Aussehen dieses und klingende Köpfe bei der Probierung besuche, von Klänge, läßt sich auf nachstehende:

5.) Wenn in einer tagzischen Nähe die Musik nicht so gut klingt, als in einem gewöhnlichen Saal. Und

6.) Wenn nicht auf einem Saal, wohl aber in beweglichen Gebäuden ein sehr zu hören ist.

7.) Die Töne nehmen abwärts von der Natur des dieses Köpfe an, von welchen sie immer sind und ist eine Sache nachstehende.

Es klingt für z. B. anders, wenn sie von mehreren Köpfen umgeben sind, und anders, wenn sie alleine oder nach mehreren Köpfen um sie herum befinden.

Wenn man in einem Zimmer zwei oder drei Töne aneinander schlägt, so klingt es sehr dumpf; ist aber Silbergeschloß oder andere Metall in diesem Zimmer, so wird der Fall auf einmal hell und hellen.

8.) Wenn kommt es, daß ein und derselbe Ton von einem Mann und von einem Knaben angegeben, verschieden klingt?

Wenn der Knabe z. B. den Ton E singt, so muß er seinen Hals nicht, ein Mann aber ange machen.

9.) Von der Töne = Köpfe.

Unter Töne = Köpfe versteht man solche in, stimmung, durch deren Töne die menschliche Stimme nachgeahmt und nachgeahmt werden können. So wie man durch Töne des Gesanges Gegenstände des Gesichts nachahmen und nachahmen kann, so geschieht auch dieses mit Tönen, durch Töne künstlicher in, stimmung.

So wie die Töne, wenn sie in polster und glatte Instrumente aufgenommen werden, ist eine stimmung und nachstehende, so werden auf Töne verstärkt, wenn sie in glatte Köpfe oder Töne aufgenommen werden. Man hat Ursache zu glauben, daß, wenn man einen Ton in einem Metallklang, Köpfe aufnehmen könnte, es aufstiege mit 24. Tönen gestrichelt zu werden, 1000. Töne mit einem gestrichelt werden.

In den alten östlichen Musikbüchern haben sich Köpfe befunden, die dieses wenigstens bis zur Töne beweisen. Dieser beschränkt auf sechs eine Töne, wobei es zu einem alten Manuscript gehören haben will, und diese sich Abgesehen befindet haben soll, um sich auf die beiden äußersten Töne seiner Töne hören zu lassen. So ist es gläubig überigens dieser Töne auf gewisse Töne, so ist das sein Klang zu geben. Dieser

Matrizen sehr zu nützen. Man wird leicht
das Maßen von den Tafeln absondern können,
und noch ungenutzte viel vorhandene, mit Maßstab
in der Natur gegenseitig übrig behalten.

Ursprung der Musik.

Erster Teil.

Von der mathematischen Klanglehre.

Der große Quell der physikalischen Klanglehre
auf nützlicher Musik ist sehr reichhaltig, und
daher auf neuem Wege bestanden worden. Die ma-
thematische Klanglehre aber hat man auf ganz
zu dieser ihre Nutzen sehr häufig abgesondert
machen. Wenn die Naturwissenschaften und Mathematik
so wie die Naturlehre in ihrer gewöhnlichen Gestalt
gelehrt, und man nicht so sehr in die Tiefe gehen
auf so gar die Art und Weise, wie menschliche
Lebensweisen durch Malerei und Geometrie sich
entwickeln sind, absondern und absondern
so werden vielleicht über ihre mathematischen
in der nützlichen Tugend eine Wichtigkeit
bestehen. Aber, weil sie in der Meinung
stehen, so ist aber in der ganzen Natur
nach Maß, Maß und Gewicht gemacht, so ist
sie an, nicht bloß in der Ordnung, sondern
auch in der Gestalt, für die menschlichen

Gefühlsgabe zu haben, das heißt: sie will
in der Wissenschaften und Künsten nicht bloß
da Vorwissen geben, wo alles materiell und
körperlich ist, sondern auch in der Form und Form
werden kann, sondern auch in der Form und Form
haben, wo man die menschlichen Empfindungen und
Gefühle des Geistes Gefühlsgabe zeigen können.

Diese große Kunst der Töne hat aus dieser
Wissenschaft der Natur, dessen Wissenschaft von
ihnen die besten und besten Töne zugeführt, wodurch
das, daß der Töne der Töne, durch die
menschliche Wissenschaft, für die ihre Millionen
von Tönen hervorbringen zu können, übersteigt
von der ganzen Kunst so nützlich, auszusuchen
und nicht weniger als an sich die besten
Wissenschaften zu sein, besonders in der
größten ist.

Wie es zugegangen ist, daß die menschliche
Meinung, als sie in der Töne die ganze menschliche
Ursprung der Natur, Töne fassen und für so
viele Töne sind, in der Töne und
Gültigkeit nach dem Töne, ist sehr zu begreifen
da man findet, daß der Töne für die
einmal man gefunden hat, daß der Töne
Bedeutung seiner Wissenschaft der Töne
hatte notwendig machen können, daß, seine
Bedeutung nach ist. Töne hat so die

Erklärung von jenen bestätigt, daß gerade die
höchsten und allgemein beliebtesten Tonsätze
vom Etwas ganz und gar nichts wissen.

Unter den Tönen hat sich besonders Mißton
als das tiefste des musikalischen Etwas ge-
zeigt. Ist man im Maße von so sehr wenig nimmlich
musikalischen Gefühl und Talent, und müde das
dies Umstände in die Notwendigkeit gesetzt, von
Musik und musikalischen Dingen zu schreiben;
was konnte es ihm klüger sein, als sich
in die Dunkelheit des Etwas einzufallen, und
aus seiner Dunkelheit mit seiner Stimme
herauszuwachen, so sehr im inneren Geistes-
des musikalischen Mißton gedungen? Was
konnte durch so viele Töne und abgewandte
Töne durchdrungen, um zu sehen, ob es auf
nichts mehr sei?

Indessen haben ich zu seiner Zeit das so viel
Matthias als Schreiber in seinem Tölpelbuch
aufgeführt, und das Etwas die Forderung mit
geteilt, sein gewöhnliches Geistes- so nicht
als eine Dunkelheit, dümmliche Töne, in welche
man das Leben und atmen muß, das
mehr als zu sehr das Etwas nicht aus
Lust kommen lassen.

Die müssen indessen aus dem augenblicklichen
nicht verstehen, daß die Mathematik in der

Musik ganz und gar keinen Nutzen haben.
Es ist, so wie in den meisten Wissenschaften
und Künsten, also auch in der Musik eine
nützliche Geschäftigkeit. Es ist nach Matthias
seiner Meinung nicht nur sich gewöhnliche
Instrumental - Disziplin, und Stüt in der
Harmonik, als einen Teil der Musik, auch
in der Notationskunst, bei Geltung des Stohs
und bei der Gleichzeitigkeit, sondern bei der Fest-
gung musikalischer Instrumente, und der Ein-
nützung desselben, zur Verstärkung des Tones
und der Verstärkung, so viel die äußerliche Form
betriefft, ungleichzeitige fast solche Dinge
als etwa die Einordnung und Kunst zu
schreiben in der ganzen Gattung. Nicht
ist nicht geübt, ob es schon im Betracht
des Ganzen nur ein Kleinod ist.

Aber noch weit weniger müssen die glück-
lichen, wie mit vornehmlicher Mißton fängt
Gefühl in den meisten Tönen, hat an sich,
das wollen, daß die Mathematik das Ganze
und die Teile der Musik sei; daß alle
Gemüthsbewegungen, die durch Musik erzeugt
werden, bloß in den vorfindenen äußeren
Verhältnissen der Töne ihren Grund haben.
Man kann aber so wohl ohne Mathematik
ein gutes und überaus volles Empfinden

sagen, als man oben dieselben gutt und
göndlicher Bedenke oder dinstes sagen kann.

Indessen, da sie ein Teil der musikalischen
sein ist, in so fern sie dem Tonkünstler die Ma-
triaten zuweisen hilft, die so zu An-
ding seiner Kunst bezieht, so habe ich geglaubt,
sie nicht ganz übersehen zu dürfen, um ihnen
nicht übersehen einen richtigen Begriff von ihrem
maße. Also in der eigentlichen Tonkunst
bezugbringen, sondern auch insbesondere zu be-
ken, wo, wie und auf welche Art sie auch
Nützen bringen kann.

Die ganze musikalische Mathematik zusammen-
genommen, wird mit ihrem eigentlichen Kunst-
namen Canonik genannt. Man könnte es
auf deutsch, der fächelung = Töne der Klänge
nennen.

Man muß aber diese fächelung bloß nach
dem äußeren Maß und Verhältniß verstehen,
in welchem ein Klang mit dem andern steht.
Die Hilfsmittel, durch die man sich zu dieser fä-
chelung bedient, sind Töne und Linien, um
die verschiedenen Klänge nach ihrer abgemessenen
Größe damit vorzustellen, oder um zu
zeigen, wie groß die Klänge sein können,
wenn man sie hören, und die möglichen Höhen
abmessen könnte. Unbedingt aber bleibt es

nur ein und allein dem Gesäßen überlassen,
von dem Maß = oder Unbilligkeit derselben ein
entscheidendes und sicheres Urtheil zu fällen.

Da in Tönen und Linien vorstellbaren
Intervallen sind also sind die Matrois; ihre
abgemessenen Größen ist die sichtbare Form,
und das Maß = oder Unbilligkeit ist der Kanon
nichts anders, den aber die Canonik selbst
nicht zu bestimmen oder festzusetzen vermag.
Daher muß, wenn dieses feststehen vermocht ist,
die Sache nicht mehr Canonik heißen, sondern
Canonik genannt wird, insofern aber immer
bloß allein das Gesäße der Dinstes in der
mannichfaltigen Höhen der musikalischen
Maß = oder Unbilligkeit bleibt.

Die musikalischen Intervallen und Töne
lassen sich übrigens abmessen am besten
durch Töne und Linien vorstellen, weil
die Töne zur Vorstellung immer jeder
Größe überaus leicht und unmittelbar sind, die
Linien aber nur besonders Aufschluß mit
den Tönen haben, so daß man durch ihre
Gebrauch am leichtesten verstehen kann, wie
sich die Klänge in ihrer Form und Gestalt
gegen einander verhalten können, wenn
sie wirklich sichtbare Höhen haben.

Um nun Verhältnisse genau zu bestimmen,
woraus eine mit einer andern möglichste
Zahl oder Linie steht, muß man erst die
finden, aus denen von Verhältnissen kommen können.
Darauf ist ein Verhältniß entweder gleich
oder ungleich.

Das gleiche Verhältniß findet keine Abwei-
chung in mehreren Gattungen, es kann nur
einfach sein; das ungleiche Verhältniß aber
teilt sich in verschiedene Arten von Ungleich-
heit ab, davon aber nur zwei gemeinlich ge-
braucht werden, nämlich das
einfache, überflüssige und überflüssige
Verhältniß des Ungleichheit.

Das einfache Verhältniß wird mit dem mathemati-
schen Ausdruck *ratio multiplex* genannt,
und besteht daraus, daß eine große Zahl
oder Linie, die kleinere, mit welcher sie ver-
glichen werden soll, nicht nur einmal, sondern
mehrfach ganz in sich begreift. Es muß
also erst alle eine aufgeben, und nichts
übrig bleiben.

Das überflüssige Verhältniß, *ratio superpar-
ticularis* ist, wenn eine Zahl oder Linie
eine kleinere einmal ganz, und noch überdem
einen besonderen Teil derselben in sich
enthält. Nach der Größe dieses besonderen

Teils, bekommt das Verhältniß seinen
besonderen überflüssigen Namen. Entweder
das Überflüssige genau die Hälfte, so heißt
es *ratio sesqui altera*; Entweder es eine
drittel Teil vom Ganzen, so heißt es *ratio
sesquitercia*; Entweder es aber nur ein
viertel Teil, *ratio sesquiquarta*.

Das überflüssige Verhältniß heißt, *ratio
superpartiens*, deswegen, weil auf der
Teilung mehr als ein Teil übrig bleibt; z.
B. Wenn eine größere Zahl oder Linie, die
kleinere ganz, und noch mehrere Teile der-
selben in sich begreift, wie etwa, wenn auf
die Zahl 5 mit 3 verglichen wird, so ist die 3
in der 5 nicht nur ganz, sondern noch zwey
drittel Teile derselben enthalten. Dieses
Verhältniß heißt sodann in der Kunstformel
ratio super bis partiens tertias.

Um Ihnen diese Gattung des überflüssigen,
dem Verhältnisses noch etwas deutlicher zu
machen, will ich Ihnen noch ein Beispiel
aufgeben: z. B. Wenn auf 8 mit 5 oder
16 mit 10 verglichen wird, so ist die kleinere
Zahl in der größeren nicht nur einmal
ganz, sondern auch noch 3 fünftel Teile darüber
enthalten. Diese *ratio* wird mit der latei-
nischen Worten:

ratio super tri partiens quintas, ausgedrückt. Solche Einteilungen können überaus sehr mit getrieben, und außerordentlich mannigfaltig werden, in der musikalischen Mathematik sind ihnen aber doch von der Natur gewisse Grenzen bestimmt, über welche sie nicht gehen können. Dieses System aber untersucht, müssen wir doch selbst eine Beschreibung der mannigen in der Musik vorkommenden Verhältnisse genau wissen:

- 1.) Was eine Ration, Proportion und Progression ist;
- 2.) Was für verschiedene Arten und Gattungen von Ration man hat; müssen
- 3.) Die Verhältnisse addition, subtraction, multiplication, comparison und analogie kennen, daß es in der That eine vollständige Wissenschaft wird, die viele Arbeit und Mühe kostet.

Um ihnen aber von dem Verfahren selbst, wie man Klänge abzumessen hat, einen Begriff zu machen, will ich uns die Probe mit einigen wenigen Intervallen machen. Geringe brauchen wir aber nur so genanntes Monosford, welches sonst auch noch fünftes, Klangmesser oder genannt wird.

Wenn ich nun wissen will, was es eigentlich sei, wenn man sagt, der fünfte Ton sei wie $t-t$, ungleich gleich, so theilt man die Töne des Monosford in genau gleiche Theile, und stellt auf den Mittelpunkt der Theilung den kleinen Nag, welches unter der Taste des Monosford sie und sehr genau messen kann. Nach dieser Operation darf man uns die getheilte Taste auf beiden Tönen des Nagels auflegen, so wird man finden, daß beide Hälften übereinstimmen. der fünfte Ton ist also

in ratione aequali $t-t$. $2-2$. $3-3$. etc. $c-c$.

Wollen wir eine Probe mit einem vierten Ton, Verhältnisse machen, so theilen wir die Taste des Monosford in 3 Theile. Zwischen von diesem Theile lassen wir den Nag, und stellen den Nag an denjenigen Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter die Taste, so werden die beiden aufgelegten Töne finden die Octave $c-c$ hören, deren Verhältnisse dieser Abtheilung zu folgen $t-2$. sehr muß. So wie sich nun $t-2$ verhält, so verhalten sich $2-4$, $4-8$, $8-16$ etc. Diese letzten multiplicirten Verhältnisse heißen eigentlich Progressionen oder Progressionen, und werden in der musikalischen Sprache rationes multiplices genannt.

Zur Erläuterung des musikalischen Tuns, ist es Ihnen Maestro Anfangs Gründe des thomatischen Musik, Doquant Ausweisung des Rational = Tuns, und Unkenntnis Hodegum curiofum vor, in solchen Worten, die absichtlich bloß für diese Matroie geschrieben sind die sich in aller Absicht schlüssig machen lassen können.

Die Tonschattungen aller möglichen Intervallen sind anzugeben, nicht nur das zu mittelständigen, zumal da sie mit notwendigem im Capital von der Harmonie alle angestrichen werden müssen, was nicht nach ihrer Tonschattungen, sondern nach ihrer Anwendung.

In Absicht auf den Nutzen und die Ausübung des musikalischen Tuns überläßt, muß aber noch angestrichen werden, daß sie auf alle Weise für die Instrumentalmacher den größten Nutzen haben; für den eigentlichen Tonschattungen läßt das nicht auf bloßen Tonschattungen (Ortulationen) hinaus. Man denke z. B. einen Orgelbauern, so wird man sich leicht vorstellen können, daß es sehr schlüssig Tunschattungen von der Leuten = und Maßkunst, nicht wohl frohig werden kann. Die Tunschattungen der gesungenen Worte und Töne, also Orgelgeschichten, ist notwendigem Raum,

10.
des möglichen Metallides, des Größe des Canallens und Canale, des verschiedenen Abhängigkeit des Windlades, sind laute Dinge, die gemacht und gemacht werden müssen. Nicht weniger muß die Musik auf Elasticsaden, das Tonschattungen des Tuns auf Tönen, Töne so gemacht und gemacht werden.

Aber auf selbst für die Instrumentalmacher äußert sie ihre Nothwendigkeit nicht bloß in Absicht auf den äußeren Bau des Instruments, sondern auf ganz vorzüglich in der Stimmung desselben. Unser Ohr verlangt fast alle musikalischen Intervallen so wie es möglich zu seyn, ohne allen Rücksicht auf die Tonschattungen, die mit gegeben ist, daß, wenn wir die Intervallen in ihrer vollkommenen Reinheit verstehen, ist am Ende der Harmonie - Töne nicht schlüssig. Um Ihnen diese Töne noch deutlicher zu machen, muß ich Ihnen sagen, daß alle Harmonie oder vielmehr, alle musikalischen Intervallen in einem gewissen Töne von Quinten oder Quarten enthalten sind, z. B. c-g; g-d; d-a; a-e; e-h; h-fis; fis-cis; cis-gis; -gis-dis; dis-ais; ais-cis des f. Möchte man nun in dieser Tonschattungen des Quinten mitre geben, so würde man

von 12 mind. mit 12 gesen, und der Eitel
noch einmal machen müssen. Bei der Stimmung
harmonischer Instrumente kommt es also darauf
an, daß diese Quinten - Eitel zutreffen, das heißt,
daß die letzten Quinten 1, mit dem im Anfang
bestimmten 1 in dem richtigen Verhältnisse der
Quinten stehen. Wenn man nun eine jede Quinte
von 1 an, bis auf sechs so viele stimmt,
wie es eines Ofs zu erlangen scheint, so
findet sich, daß am Ende des Fortschritts die letzten
Quinten gegen die ersten zu sehr gestochen ist.
Die Töne dieser zu großen Falschung nennt man
die Quinten - Fortsch. Um nun diesen Quinten -
Fortsch zu vermeiden, muß man vom Anfang
des Fortschritts an, eine jede Quinte von einer
vollen Reinigkeit etwas abnehmen, und diese
Verfälschung nennt man temperieren. Wodurch
das Fortsch so verfehlt, daß jede von den 12
Quinten gleich viel verliert, so heißt es gleich
gleichmäßig temperieren; ist aber die Verteilung
so beschaffen, daß nur einige aus der Reihe
der 12 Quinten, etwa die, welche am viel
höher gebraucht werden, an einer vollen Rei-
nigkeit etwas verlieren, so wird die Tempe-
ratur ungleichförmig genannt. Die gleich
gleichmäßig Temperatur ist fast immer gleich,
und es kommt dabei nur darauf an,

die Größe des Fortschritts genau zu bestimmen,
und aber so genau in 12 Teile zu teilen,
daß die ungleichförmigsten Temperaturen
aber, finden sich schon weniger "stimmig"
klingen. Es will das eine dieser Quinten,
doch nie zugleich mehr andere etwas abnehmen
oder ja mit niemandem übereinzukommen, auf
welche Quinten die Verteilung regelmäßig fallen,
und wie viel einer jeder genau von einer
vollen Reinigkeit abgenommen werden
müssen.

Oben bemerkt wurde eines Ofs dabei ge-
wiesen, wenn keine Temperatur nötig wäre,
dann alle Quinten bei einer vollkommenen
Reinheit erhalten werden könnten. Da
dieses aber aber einmal nicht ist und sein kann,
so kommt es uns darauf an, auf welche
Weise man diesen die richtige Verteilung
verfälscht werden kann; ob es am besten
sei, alle Intervalle zu temperieren, oder
nur einige. Die Meinungen darüber sind
außerordentlich verschieden.

Einige, die einen jeden Ton einer be-
sonderen Fingerschaft in Abtast auf dem
Zifferbrett, sind der Meinung, daß, wenn
die Töne in einer Reinigkeit nicht genau
einander abpassen, es unmöglich sei, die

gegenseitig abwechselnde Gleichschweben
und Gleichschwebungen auszuweisen: Denn wenn
Aussagen nach, haben diese nicht ganz ausreicht.
Wenn man aber dagegen wieder überlegt, daß
selbst diese gleichschwebenden Tonschwebungen
sich wechselnd sind, und das eine eine, das
andere aber doch etwas abweichend, oder zu
folgen will, so sieht man leicht ein, daß
für diese folgende doch nicht vorzuziehen können;
z. B. Wenn eine Composition, die so com-
poniert ist, daß sie auf einem Instrument
von einem gewissen Tonschweben ihrer Violin
spielen kann, auf einem andern Instrument
verlegt werden möchte, so müßte auf einem
andern Ort komponiert ist, geht aber dann
nicht diese ganze gefasste Absicht verloren?
Wäre es überigens gesünder, daß bei einem
gleichschwebenden Tonschweben jedes Ton
seiner eignen Bedeutung habe, so müßte auf
ein und eben dasselbe Stück aus einem Ton
bestehend, und aus einem andern Ton bestehend
klingen.

Einziges, welche das die gleichschweben
den Tonschweben, das heißt, wenn alle zwölf
gleichen Töne in gleicher gleichzeitiger Proportion
von einander entfernt sind, und folglich
alle Intervallen, die man das Namen geben,

gleich viel auf- oder abwärts schweben, die
Vorzug haben, stehen auf allen Tönen gleich
besten Tönen zu sein. Sie haben wenigstens
den Vorzug, daß es doch ein ganz neues In-
tervall einmal möglich ist, nicht gleich da
auf doch ein ganz neues neues auf
möglichst leicht bewirkt wird; daß sie eine
eine allgemeine Übereinstimmung fordern
können, und endlich nicht der Unausführlich-
keit ausgesetzt sind, bald eine solche, bald
eine andere Tonschweben anzuführen, mit welcher
Unausführlichkeit insonderlich auf einmal eine
andere und verschiedene Änderungen ihrer Ton-
stände erfordern zu müssen.

Indessen, da selbst die gleichschweben Tonschweben,
ihre im längeren Vorzüge vor den
ungleichschwebenden in Anspruch, dennoch noch ihre
Unbegünstiglichkeit für und wieder hat,
wenn z. B. in einem vollkommenen Musik
das flügel gleichschwebend komponiert ist, und
doch die Violinen ihre Töne g-d-a-e
im Verhältnis der vollkommenen einen
Quinte stimmen, so muß notwendig, wo
nicht in der Intervallen eine jeden Ton
möglich zu sein, doch in der Zusammenstellung
mühen die verschiedenen Instrumente selbst,
eine große Uneinigkeit zu haben, so hat

man einen Mithelung vorzuziehen, nämlich
den Gebrauch eines fast-gleichförmigen, oder
fast-ungleichförmigen Temperaments. Man hat
sich wohl nicht nur die oben bei der gleichförmigen
den Temperaments besprochen Unbegreiflichkeit zu
vermitteln geglaubt, sondern auch dadurch zugleich
zu bestehen gesucht, in der vorfindenden Tonart
auch vorfindenden Gewalt, vorfindenden
Ausdruck zu bringen.

Von diesem Art sind die unvollkommenen Musik
und Instrumente vorzuziehen. Temperaments
vorzuziehen, die der Natur bräutlich
zu sein scheint, nicht allein der vorfindenden
Vollständigkeit wegen, sondern auch, weil sie sehr
leicht, und ohne große Schwierigkeiten ange-
wandelt werden kann. Die Schwierigkeit und die
Götter derselben können die selbst im Anfang
zu einem Kunst der einen Töne nachsehen;
sind nicht so zu mittelmäßig, aber
günstig aufeinander zu setzen, und nicht
zu lange von Matroine zuwenden, die
nicht in allem Betracht mit möglichem und
notwendigen sind, als diese hingewiesen
sich in der Unbegreiflichkeit der Natur,
nicht und Temperaments.

Theorie der Musik.

Drithes Theil.

Von der musikalischen Grammatik.

Erstes Abschnit.

Von der musikalischen Grammatik.

Was haben wir durch die beiden vorzugesprochenen
Theile unserer Theorie der Matroine der Kunst
nämlich die Töne, physikalisch und mathematisch
geordnet gebracht, alle unsere künftigen Töne
müßte man auf eine kluge und zweckmäßige Anordnung
derselben gründen, das heißt, wir müssen sie
nicht allein in einer Hinsicht, sondern so zusammen setzen
können, daß aus ihnen rechtlich bedacht werden
kann, und zuletzt ganze Töne gebildet werden.
Es ist aber zu dieser Zusammenfassung selbst
große Können, müssen wir unsere physikalisch und
mathematisch benutzten Töne recht aufeinander bringen,
das heißt, wir müssen gewisse Töne kennen können,
sonnentlich mehr, als wir alle Töne an sich
selbst, sondern auf so gar in einem unendlichen mannich-
faltigen Modificationen und ausserordentlichen Eigenschaften
auf unsere Augen kommen, und dadurch zugleich
dauerhaftes und bleibendes machen können, so
sie anzuordnen sehr würden. Ob diese Kunst
würde wir uns sehr langsam, oder vielmehr
nicht, alle möglichen Zusammenstellungen der Töne
kennen, untersuchen und vergleichen können;

mit müde das auf aben so langsam einen
gewissen Grad von Vollkommenheit in der Aus-
bung und Anwendung dieser Zusammenstimmungen
erzielen können. Kurz, alle die Kunst, die
in der Tonbildung miteingeboren der Gefühlskraft
geachtet ist, bringt auf die musikalische Kunst,
oder die Kunst der musikalischen Töne,
oder die Tonkunst. So wie doch die Mitteilung
unserer Gedanken an andere Menschen und
Völker, im Gespräch ist, so führt auf
die Musik durch ihre Notierungskunst andere
Menschen und Völker in der Welt, ihre verschiedenen
Melodien und Töne genau so zu hören, und
abzulesen, als sie gedacht und komponiert sind.

Diese ganze Kunst mit allem was sie anfangt,
endet mit einer musikalischen Kunstform,
Quintessenz, auf deutsch die Notierungskunst.

Wie die Völker in Europa wissen ihre Musik
anzuschreiben. Obgleich in anderen Welttheilen
auf jedes Volk seine eigene Musik ist, so
hat doch noch keine derselben, so viel aus
den Reinschreibungen und anderen Notationen
bekannt ist, das Nachdenken bis zur Festlegung
gewisser Töne geübt, wodurch sie ihre
Musik anzuschreiben könnten. Unmöglich ist
so viel gewiß, daß unter die Araber, nach
Ägypten, die beiden Völker, bei welchen die Wissen-
schaften am meisten u. höchsten geübt werden,

11.
Vergleichen Töne haben. Die Araber haben zwar die
48. Töne ihrer Musik, die Namen der Töne ihrer
Landes, oder der Töne der menschlichen Sprache,
indem sie z. B. einen aus einem Ton in einen
anderen übergegangen werden soll, sagen: Gese
von dieser Note zu jener; oder, gese von jener
zum anderen; eigentümliche Töne aber,
im diese Klänge auf dem Sapphon vorzuführen,
haben sie nicht, sie müßten denn, um einen ge-
wissen Ton anzugeben, einmal die Form ihrer
Note, oder die Töne ihrer Sprache machen.
Was die Ägypter betrifft, so findet man bey
F. de Galde, daß sie sich sehr mühen, als
sie von den Tönen ihrer eigenen Melodien
den man ihnen vorgesetzt, oder vorgesagt, anzuschreiben
und so gleich vom Clavier hören lassen. Was uns
unmöglich Mr. de la Barde in seinem Essai
sur la Musique von den Tönen der Araber
gesagt hat, womit sie ihre Musik anzuschreiben
ist zwar etwas, aber bey weitem noch nicht so
unmöglich, so wie eine vordem sehr gebildete
und vollkommen Notierungskunst zu halten. Die
bedenken sich nur zur Bezeichnung gewisser
Modi in ihrer Musik der Buchstaben ihrer
Alphabete, und stellen sie so anderswo mehr
einander, daß alle ihre gesungenen Musik in
Formen von Estichen und Quadern besteht:
Es ist unmöglich, mit einem so beschränkten und
stumpfen Manne, alle die mannigfaltigen Melodien
und Singsänge auszudrücken, denn jedes etwas

ordentlich und beständige Gesang vollkommen
flüssig sagen muß.

Die alten Griechen bedachten sich in ihrer Musik,
so wie wir in der Arithmetik; die Buchstaben ihrer
Alphabete. Aber anstatt, daß sie sich bey dieser
Verbindung auf eine kleine Anzahl musikalischer
Anzeiger setzen müßten, wählten sie eine große Menge derselben, und versetzten
dadurch ihre musikalischen Notizen außerordentlich
lang. Anstatt daß in unsern Zeichen nur ein
großes Zeichen zugleich die Höhe und Tiefe, nicht
das Saure nicht Töne anzeigen, müßten sie die
Andeutung dieser Dinge unsern Zeichen setzen.
Daher kam es auf daß die 24 Buchstaben ihrer
Alphabete zur Bezeichnung aller ihrer Töne und
daß ihnen anfängliche Figuren in Abseht
auf Höhe oder Saure, nicht hinreichen wollten,
und wegen der ihre Buchstaben auf bald verdoppelt,
verdoppelt, bald verdoppelt, bald verdoppelt,
verdoppelt, bald verdoppelt und verdoppelt verdoppelt
zu gebrauchen mußten. Da auf diese Ver-
stärkung nach nicht hinreichen wollten, so
machte sie durch verschiedene neue Anordnungen,
oder setzten eine grammatische Anekdote dar-
über, und endlich setzten sie sich so gar die
gegründeten dieser grammatischen Anekdote
allein zu gebrauchen, das heißt, außer der
Verbindung mit Buchstaben, als besonders für
sich allein gültigen Zeichen.

Daß aber diese verschiedenen Veränderungen
der Buchstaben eine systematische Menge von
Zeichen nachsetzen müßten ist leicht zu be-
greifen; nicht aber eben so leicht ist es einzusehen,
weshalb die Griechen sie alle können zu
brauchen haben. Ich muß Ihnen das sagen, daß
bey den Griechen

1.) nicht allein die Vokalstimm, sondern auch
die Instrumentalstimm ihre besondere Note hatte.
Wenn das nicht nur die Instrumental - sondern
auch die Vokalstimm über einem Satz sollte ge-
schrieben werden, so bedachte man sich zu einer
Reihe von Noten, denen abwechselnd die Vokal-
stimm, die Instrumentalstimm aber für die Instrumental-
stimm war.

2.) Nicht allein jedes Modus, sondern auch
jede Klanggeschlecht wurde bey den Griechen
mit besonderer Note geschrieben.
Obwohl diese Verwickelung der Zeichen, da
ein Modus von dem andern nicht unterschieden,
sondern nur eine bloße Versetzung (Transposition)
war, mußte man sich am meisten wundern.
Die Tonkünstler unter den Griechen mußten die
geplagten Gesichter zeigen, indem
die Vielfalt ihrer Zeichen, die sich in Abseht
auf die Noten, womit bloß allein die drei
Klanggeschlechter geschrieben werden schon allein
auf 620. belief, die Selbsteingabe und die Übung
der Musik außerordentlich beschwerlich machen mußten.
Die ganze Anzahl der geistlichen Zeichen
zu finden, mußte man das annehmen, daß jedes

Klanggesamtheit aus 15 Tönen bestehend ist -
daß jede Tonart 15 Töne fassen, davon jedes Ton
großes und kleines, einmal für die Klangstimm, und
zweimal für die Instrumentalstimm haben muß, so
daß jede Tonart 36 Noten bekommt. Wenn man
nun diese 36 Töne mit den 15 Tonarten, und die für
auskommandirte Stimm mit den 3 Klanggesamtheiten
multipliziert, so kommen 1620 Töne heraus, aus
denen sich auf ganz genau beyne Aegypten, den ich über
diese Materie als den einzigen Schriftsteller, der
auch noch darüber Auskunft geben kann, nachsehen
kann, finden. Die finden das Wort des Aegypten
unter dem neuen Mais herausgegebenen Scripto-
ribus antiquae Musicae unter dem Titel: In-
ductio musica.

Etwas muß man sich auf merken, wenn
Plato nicht so dinstig steht, daß die jungen
Leute zu sehr auf Musik verfallen, und
ihnen nicht mehr als 3 Jahre dazu einräumen,
um sie abzuwehren, weil sie also darauf kommen,
denn Zeit und Mühe in Anspruch, daß kaum
in Hand kommen, die außerordentlichen Tüch-
tigkeit zu überwinden, die unter solchen Um-
ständen mit der Beherrschung der Musik verbunden
wäre. Aber in 3 Jahren kommt man schonlich
abgeschafft nicht viel heraus, nicht mehr, als aber
ein wenig Leiden zu unterstützen, und nicht länger
mit Leyer zu accompagnieren. Wie haben indessen
weniger Absicht auch zu vermeiden, daß die
jungen Geister in 3 Jahren von ihnen nicht so
viele Tüchtigkeit erwerben, Musik nicht

viel lernen, als vielmehr darüber, daß in Anspruch
infort nicht begreifen und lernen, daß die Musik
zu lernen mehr unter und in 3 Jahren nicht mehr, und
kaum so viel lernen, als die Geister bey ihnen schon
schonvorigen haben.

Die Römer sollen sich der geistlichen Lieder und
Lieder in Anspruch 500. Jahre nach Christi Geburt noch
bedient haben, bis auf die Zeiten des Constantin,
der die Noten und Töne in seinen Schriften noch
nach Art der Geister beschränkt. Die müssen folglich
bei seinen Schriften noch gewöhnlich gewesen seyn.
Als aber nachher Italien anfang, ganz mit Röm-
ern zu werden, und dadurch die Wissenschaften
und Künste überfällt in Verfall gerathen, so auch
die Musik, mit den musikalischen Schriften der alten
Geister, und verliert sich auf andere Völker, die davon noch
gelehrten haben, begreifen gänzlich zu Grunde gehen
zu. Weniger muß man 2 ganze Tausend Jahre
hindurch, nämlich von 500 nach Christi Geburt an
bis 700. kein Wort von ihr zu finden, bis im Jahr
725 Johannes Damascenus aus Syrien, ein Mönch,
anfang, die Musik auf eine neue Art zu lesen,
und anstatt der von ihm gewöhnlichen geistlichen
Töne, auch und diesen vorzuziehen, denn jedes
nicht nur die geistlichen mit einem bloßen Klang
sondern ein ganzes Intervall anzugeben. Diese Geister
aber sind ihrer großen Tüchtigkeit wegen
abgeschafft nicht allgerade zu werden, wie
Mais in seinen den alten geistlichen
Schriftstellern vorgesetzten Vorrede bemerkt hat.

Nach des Zitt hat man ausgeführt, daß des 7. 15 Buchstaben des lateinischen Alphabets zu bedürfen, nämlich des 7. 15 Buchstaben: a b c d e f g h i und des 7. 15 Buchstaben: k l m n o p. Als aber nicht lange danach der Salbst Gorgonius merkte, daß die Buchstaben k l m n o p. nicht ausreichten, so veränderte er die 7. 15 Buchstaben des Alphabets überaus, und glaubte, daß sie für die 7. 15 Buchstaben des Alphabets ausreichten, die 7. 15 Buchstaben des Alphabets zu bezeichnen. Man hat aber doch nachher noch die 7. 15 Buchstaben hinzugefügt, um damit das b von dem k zu unterscheiden. Die 7. 15 Buchstaben bezeichnet man mit großen Buchstaben, und die 7. 15 Buchstaben mit kleinen. Da man in dieser Zeit nicht leicht über die Grenzen eines Octaves hinaus ging, so war dieses Alphabet schon im Gebrauch. Auf diese Art sind alle gorgonischen Einsprechungen geschrieben, jedoch ohne Zeichen der Quantität, nämlich:

d e k e d e f e d e d. e k e.
sit nomen domini benedictum in saecula.

Auf diese Weise finden wir auf noch jüngeren Tagen in einem musikalisch - gorgonischen Alphabet, das aus etwas mehr als 7. 15 Buchstaben besteht, alle gorgonischen Einsprechungen auf diese Art ausgedrückt, geschrieben oder gedruckt.

Setzt man die Quantität der 7. 15 Buchstaben durch darüber gesetzte Zeichen an, so

nämlich einen ganzen Takt durch 1, einen halben durch 2, ein Viertel durch 4, ein Achtel durch 8, ein Sechstel durch 6, und auf diese Weise ein jedes Tonstück, nicht bloß in Absicht auf Höhe und Tiefe, sondern auch auf Dauer, vollständig gemacht, so könnte man nicht einsehen, diese Art von Notenschrift, die schon für ziemlich vollkommen zu erklären. Aber gewisslich versteht man bei solchen Umständen die einfachsten und leichtesten Mittel zur Vollkommenheit insonderheit. Indessen konnte man in jenen Zeiten auf diese Mittel verzichten nicht kommen, weil die ganze Musik fast nur allein, in dem so genannten Canto fermo bestand, wobei die Dauer des Tones fast ganz unbedeutend ist, weil sie schon frühzeitig durch die Länge und Kürze des im Takte bestimmten Tones nachgehalten wird, bestimmt wird.

Die des folgen hat man die 7. 15 Töne auf 7 Linien vorzulegen gesucht. Einige glauben die siebenstimmigen Töne, die damals schon im Gebrauch war, habe schon zu Gebrauche gegeben. Man brauchte schon Punkte. Endlich geschah im 11. Jähre, nämlich im Jahr 1024, ein Benedictiner-Mönch, Namens Guido Acontius, Musikdirektor eines Klosters zu Vercelli im Savoyischen eine ganz neue Notenschrift ein. Er schaffte die 7 Linien ab, und besetzt schon mit 5 Linien, wobei er die Punkte nicht bloß auf

die Linnä, sondern auch gewisse Dissonanzen auf
die *spatia* fallen. Die Bewegung dieser Noten
wäre es auch einem Gesänger, dem man dem Spiel-
Schauspiel zu sehen, als einem Paten des Tüchters,
und weil es sich selbst *vocem clamantis in*
deserto genannt, und die Einsamkeit des
festigt fallen, unzulässig.

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Faculi tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Ioannes.

Diese Art, Musik zu schreiben, oder vielmehr,
die Töne der Musik zu bewegen, heißt die
Guidonische *Solmisation*. Da sie so viel Licht
für die der Kunst gewährt, und sich so viele Jaso-
fundate finden lassen, hat man sie auch
notwendig schreiben muß, um alle musikalischen
Schriften lesen zu können, so sehr ist es für
nützlich und nützlich, Ihnen einen Weg zu
geben davon anzubringen. Wollen Sie sich
überzeugen auf ein andern Schriftstück Rasse reso-
lute, so folgen ist Ihnen folgende Worte vor

1.) *Sethi Calvisii Musicae artis praecepta*
nova et facillima, per septem voces
musicales.

2.) *Ejusd. Exercitationes musicae duae.*

3.) *Olto Gibulini*, *homo*, *indol* *genuit* *homo*
vult non de *Vocibus musicalibus.*

4.) *Jos. Guis. Villaher* *ut mi sol, re, fa, la,*
tota musica et harmonia aeterna, und

5.) *das* *degen* *geschriebene* *so* *genante* *besetzte*
Orgel *von* *Matthysen.*

Diese manigfaltigen (man hat über diese Materie
nicht genug gesagt) werden hierdurch gesagt!
Ihre Mägen sind zu beschränken, und Sie von
allen den Umständen, die sich durch eine Zeit von
ungefähr 600 Jahren mit dieser Forderung zugehen
zu haben, unterrichten können. Ich werde daher
in meinem Vortrag dieser Materie im 2ten Theil
zu sagen können.

Guido *Antimus* scheint gewußt zu haben, daß
die Fingers des Orgels durch Fatale oder
Quarten abgetheilt fallen, in welcher (unzulässig
in der Quarten) das Tritonium allemal unter lag.
Sie konnten auf dem Orgel ihre Abtheilung durch
Fatale oder noch bei dem Ton *Gygat* *Gygat*
oder bei irgend einem anfangen, ob sie gleich noch
höhere Töne fallen. Weil es nun aber einen
Einführung von irgend einem Ton *homo* *homo* *homo*
sagen wollte, unzulässig von *G*, so mußten
es auf eine andere Einrichtung denken. So
mußte daher wohl die Einrichtung, daß es durch
oder durch von Quarten gabe, unzulässig:

1.) wo das Tritonium, das in jeder Quarte
enthalten ist, unter liegt i. d. n. u. e.

2.) wo das Tritonium oben liegt, als: e - f.

3.) wo es in der Mitte liegt, als: d - g.

und daß alle diese 3 Töne des Quarten, in
uns Töne vereinigt sein müßten, wenn man sie so
ordnete, daß das erste Intervall das Quintum
oben, das zweite in der Mitte, und das dritte
unter fällt. so wurde aus diesen Tönen eine
Stimmung Organoform, und heißt das ganze
System in sieben solchen Organoformen, so daß das
erste in G anfing, nämlich:

- 1.) G A # C D E
- 2.) C D E F G A
- 3.) F G a b c d.
- 4.) G A h c d e.
- 5.) c d e f g a.
- 6.) f g a b c d.
- 7.) g a h c d e.

So wie sich aber die Kenntnisse der Musik wohl
verbesserten, und man übernahm anfangs, den
musikalischen Zusammenhang musikalischer Dinge zu
beachten, fing man an zu sehen, daß die
Unzulänglichkeit und Unbegreiflichkeit dieser
Erfahrung und Einsicht zu beachten und
zu helfen.

Für die ersten Unbegreiflichkeiten derselben war
die sogenannte Mutation, oder die Verfindung
Namen, die man allen Augenscheinlichen nicht
aber denselben Noten geben mußte, so bald die
Grenzen des Gesangs nacheinander folgten als da,

oder tiefer als ut genügen. Unter solchen Um-
ständen müßte man oft eine Note ut nennen,
die einen Augenscheinlichen noch la gesehene hatte.
Sie können sich leicht vorstellen, welche Verwirrung
dieses Systems verursachen mußte, und ob ein
gewisser berühmter Mann der vorigen Jahrhunderte
sich gläubte es war Trasimund, Unruhm gesagt hat,
diese Mutation, wenigstens in Absicht auf Kinder,
crux tenellorum ingeniorum zu nennen.

Die zweite Unbegreiflichkeit war, daß man
äußers dem b keinen einzigen formatischen
Ton hatte.

Die dritte Unbegreiflichkeit lag in dem gar
zu geringfügigen Umfang dieses Systems. Nichts
man aufnehmen hat, was unsern Tönen
zu komponieren, den mehr sich komponieren muß-
ten, konnten wir so wenig mit dem 2 Octaven
des Altus, als mit dem von Guido noch fünf
gesetzten 6 Tönen aus.

Die vierte und größte Unbegreiflichkeit war,
daß alle Noten des Guido'schen Systems, die aus
bloßen Punkten bestanden, nirgend etwas
hatten. Guido war also im Grunde noch sehr
wenig weiter gekommen, als seine Vorgänger
in den musikalischen Verbesserungen, Johannes
Damasianus, und der Papst Gorgorius, denen es
sind die Töne abzufallen wie die Töne und
Töne, nicht aber die Töne der Klänge andeuten
konnten.

Um allen dieser Unthun abzuhelfen, sing man also an, auf Verbesserungen zu denken, denn noch davor bestand, daß man, weil man fand, daß im diatonischen Klangsystem nicht mehr und nicht weniger als 7 Haupttöne sind, die sich nur von Octaven zu Octaven fast bis ins Unendliche wiederholen, den 6 Quintessenz Tönen nur sechzehn beifügte, nämlich 11, wodurch man in den Stand gesetzt würde, alle Grade eines Octaven ausgedrückt, oder immer in denselben andrer zu nennen, als in einem andern.

Um den Mangel des chromatischen Tones abzuhelfen, theilte man alle ganzen Töne in halbe ein, so daß jetzt jede Octave aus 13 Tönen, 12 Intervallen oder 12 halben Tönen besteht, nämlich aus 8 diatonischen und 5 chromatischen.

Um dem zu geringen Umfang des alten Systems abzuhelfen, und mehrere verschiedener Töne zu bekommen, gab man nach und nach die Anzahl derselben bis auf 29 diatonische und 20 chromatische anwuchs; so daß man nun anstatt der 4 Intervalle der Quinten, die nur 2 Octaven ausmachten, oder die 7 Intervalle des Quinto 8 Intervalle, oder 4 volle und diatonische und chromatische Töne zusammen gesetzte Octaven bekam. Diese 4 Octaven machten den gewöhnlichen Umfang unserer Orgeln aus, denn fast immer, so wenig als oben, ist es überflüssig. Auf alle Clavieren und Flügel, die noch vor ungefähr 60 bis 80 Jahren gemacht worden sind,

haben keinen größeren Umfang. Wie mit uns jetzt in unsern Zeiten über die Grenzen dieses Umfangs hinaus gegangen sind, wissen Sie selbst.

Schließlich, um mit den Tenzissen des Quinto nicht bloß die Töne und Töne, sondern auch die Dauer des Klangs auszudrücken, weil man nun immer mehr gewohnt war, daß in einem guten Musik die mannigfaltigen Bewegungen und Verbindungen in gleich großer Klarheit eine Hauptaufmerksamkeit sey, bekamen die musikalischen Zeichen auch noch diese Eigenschaft, die Verbesserung. Man schreibt für gewöhnlich einem Doctor zu Paris, Namant Johann de Musik (dean de Musé) zu, der für im 1330-33 gemacht haben soll. Es ist aber nun allgemein, daß die Verbindung schon vor ihm, schon im 11ten Jahrhundert, als in dem Johann de Musik, in welchem Quinto gelebt hat, gemacht war. Dieser frühere de Musik und de Musik dieses de Musik unsere Notenschrift, sind Franto und haben gegen das Ende des 11ten Jahrhunderts in Lüttich. Der de Musik ist ein Manuscript, welches man gefunden hat unter dem Titel: Magistri Francois ars de musica mensurabili. Dieses Manuscript findet sich sowohl in der de Musik de Musik Bibliothek, als auch in der de Musik in England. Noch ein anderes Manuscript dieses Anfangs hat sich in einem andern de Musik, unter dem Titel: pro aliquanti notitia de Musica habenda gefunden,

in welchem nicht anders einmal steht: « non
« enim erat Musica tunc mensurata, sed paula-
« tim crescebat ad Mensuram, usque ad tempus
« Franconis, qui erat Musicae mensurabilis
« primus autor approbatus. »

Dieses ist ungefähr die Geschichte unserer musika-
lischen Zeichen = Sylben, wenigstens des, davon
Kenntnis bis auf uns gekommen ist. Diese Zeichen
sind der letzten Verbesserung werden auf noch jetzt
von allen europäischen Völkern gebraucht, mit dem
Unterschiede, daß je nach der Melodie und Harmonie
in Europa unsere und bingsamen und mannichfal-
tigen genommen, auch die Zeichen selbst nach und nach
zu diesen Verbesserungen wohl genommen hat.
Die Franzosen, Italiäner und Engländer des
Guidonischen Sylben, jedoch mit dem Zusatz
des siebensten Sylben. Obgleich die Deutschen und
Holländer sind davon abgegangen; die Deutschen
durch ihre an die Stelle des Sylben gesetzten Buch-
staben, c, d, e, f, g, a, h etc., die
Holländer aber durch Verästelung anderer Sylben.
Diese nehmen wohl auf statt des Guidonischen
Sylben ut, re, mi, etc. Die Sylben bo, ce,
di, ga, lo, ma, ti au, die aber nichts als
geringer M. Zeichen minder abgesetzt, und dagegen
solche eingeführt, die mit dem Vortrage unserer
Buchstaben eine große Ähnlichkeit haben, nämlich:

Das a namlich so la — b be — c — ce,
d — de, e — me, f — fe, g — ge. So bingsamen
sich bald minder auf uns, und nahm die Guidoni-
schen Sylben noch einmal an, jedoch mit dem
Zusatz des Sylben ni, und anstatt ut, do, und
womöglich das l mognommum. Zu den 12 Tönen
hieser Töne aber noch so unser Sylben, nam-
lich: di — ri — ma — fi — si — lo — na, so
daß also die 12 Töne unsere Octaven nach des
damaligen Art statt c — cis d dis e eis
do — di re ri ma mi

f fis g ges a ais b h c
fa fi so si lo la na ni do.

gesungen und ausgesprochen werden.

Auf diese angeführten Veränderungen sind
Veränderungen sind in damaligen Zeiten nach und
nach noch sehr viele andere zum Vorschein gekommen
aber fast immer besser als die so bald minder
ergriffen worden, als sie ankamen. So lang
die Kunst selbst in ihrer Vollkommenheit
begreifen war, und niemanden eine Veränderung
des auf unserer Mannichfaltigkeit annehmen,
würde natürlichweise die davon abgelenkten
Notwendigkeit der vielfältigsten Veränderungen
erkennen lassen. Daß daher unter solchen
Umständen jedermann seinen ihm. bezeugenden
Veränderungsbegriff anbringen, um zu dem allgemeinen
Vorteile der Kunst auf seinen Beitrag nach

größtenteils Vermögen zu verlieren, ist gar nicht zu
 vermeiden. Aber dasüber muß man sich billig
 werden, daß selbst in den unruhigen Zeiten, wo
 schon alle Kunstgesetze mit der dazu gehörigen
 Notwendigkeit bestimmt waren, so aber auf dem
 Punkt der Krise stand, daß beinahe zu hundert
 Tausend die gar nicht mehr zu denken war, noch Leute
 gewesen sind, die sich niemals verlieren, sondern
 so vollkommen ausgebildete Zinsnehmer anzubringen
 konnten, und dagegen nur einen geringen Zins zu
 zahlen pflegten, für seine gewöhnlichen Zinsen
 zu bezahlen, oder aber nach einem anderen
 Dingen eines gewöhnlichen und bloß, was es
 nach demselben günstig, welche Zinsen in den
 Fall gebracht werden; aber aber die in den
 Augen willkürlich gewählten Zinsen mit der gewöhnlichen
 selbst nach und nach in einen gewissen festen ge-
 sammelten gebracht waren, so daß man nicht
 ohne die Verhältnisse, Voraussetzungen und
 Abänderungen nehmen konnte, als unter den
 Mooren und gewöhnlichen selbst, nach es gewisse
 große Ansehn, noch auf Abänderung und
 gänzliche Änderungen zu verfallen. Daraus haben
 wir an unserer Notwendigkeit zwischen den Jahren
 1720 - 30 in England ein solches Beispiel
 gehabt.

für gewisser Franz da la Font, der dem Namen
nach ein Franzose zu sein scheint, gab 1725 zu

London ein Brief geschickt, und nannte es a new
system of Music. In diesem Werke hat er den
Vorschlag statt c - d - e - f - g - a - b - c - d - e - f - g - a - b - c
Zahlen 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16
zu setzen. Er meinte die Forderung der Musik in der Natur zu
finden. Er bedachte aber nicht, daß jede Taste
auf einem Instrumente doch natürlich und gewöhnlich
müßig, daß es folglich auf einem Instrumente 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16
haben müßte, und daß diese Instrumente dem Menschen
nicht die Natur noch das Verhältniß der Töne
richtig zu zeigen vermögen könnten.

das Handbuchs ist, daß es seine Befundung
bei dem Generalbuche für sehr brauchbar hält.
Es spricht von 12 Klängen, denen er aber so
viele Namen als Kennzeichen geben will, und
bedeutet nicht, oder weiß nicht, daß man
im Jahr Zeit schon überall bekannnt und
eingeführte phonetisch - musikalische Noten
mit 12 Zeichen vollständig 24 Klänge ausfällt.

Es wäre wohlthun es auf unsern Klauzflüßel
(Claves signatas) abzeichnen, und sie mit
einer Muga unter und über unsern 5. ge-
wöhnlichen Linien gezogen und oben Linien so
setzen. Allein die Muga von Linien macht
beim Rechnen unüberwindliche Schwierigkeit
und Verwirrung. Durch lange Erfahrung hat
man gefunden, daß dieses der Linien nicht mehr
und nicht weniger als 5. je zu thun. Man hat

langen von der Laut der Faser mit 2-3-4-
5 bis 10 und 12 Linien gemacht, aber bald grüßte
gefunden, daß man diese nicht mehr und nicht mehr,
als 5 Linien, nur noch die zu Faser zu
nominieren Klangschlüssel der ganzen Umfang unserer
Töne von der untersten Faser an bis zur höchsten Faser
damit zu bezeichnen. Unser 5 Linien faser gerade
so viel Umfang, als eine gemessene Manschesträume,
eine oder zwei einzelnen Linien unter oder über
ihnen, wenn die gemessene Manschesträume der Um-
fang derselben einmal überschritten sollte, macht
noch keine Verschiebung, weil sich die Stimme allmählich
an unsere in der Mitte anstellt, als auf ganz
Gefühlsmittel nur solche nötig macht. Dieser all-
mähliche Umfang beträgt nicht nur eine
vollkommene Oktave, und noch einen Ton darüber,
sondern auf zwei Quinten über einander liegend,
so daß dadurch die musikalischen Töne eines
Oktavenintervalls, oder eines Quintenintervalls am liebsten
zu erkennen werden können, und am deutlichsten
in die Augen fallen. Der meiste Linien besteht
sich, so wie aus allem Unterflüß, Verschiebung,
und bei geringem Mangel.

Ein jeder Wissenschaftler, sagt Matteson in seinem
vollkommenen Capellmeister, hat eine bestimmte
Kleinigkeit, die man mehr oder weniger muß,
noch mehr oder weniger kann, man nicht lauter oder
leiser und Klänge hervorkommen soll.

Also unsere jetzige Ziffernfolge, oder die sogen.
nachte musikalische Tabulatur, die auf noch eine andere
faßt, nicht mit Aufmerksamkeit betrachtet, der
glaubt maßlos, wie so leichtsinnig, und leicht-
fertig, daß man die Lust zu verbessern
nicht mehr oder weniger, so wie man, daß es
Lust fähig, eine gewisse Ballade, der das
a b c, annehmen sollte, sich annehmen zu lassen.

Wir müssen nun aus der vorhergehenden kurzen
Geschichte der musikalischen Ziffernfolge, daß Quinto
sich im Jahr 1024 die fünf Linien erfand, und
seine Noten oder vielmehr Punkte nicht bloß auf
die Linien, sondern auch zwischen denselben, auf
die Traktas setzte. Diese musikalischen 5 Linien
bedeuten mit sich noch eine oder zwei Arten, wie
mit dem Unterflüß, daß wir andere Ziffern
darauf setzen.

Wie sich allein bedient aber diese 5 Linien
noch nicht genügt, und wir können von einem
derselben gerade zu sagen, daß eine auch denselben
gehörige Note dieser oder jener Ton bediente.
Um daher ihre Bedeutung zu bestimmen, setzt
man an den Anfang eines jeden Tones von 5
Linien eine gewisse Ziffern (Schlüssel) wodurch
nicht nur die Linien, sondern auch die dazwischen
befindlichen Traktas ihre gewisse Bedeutung
erst erhalten.

Violon Quinten giebt es Sonatas, Arien
oder Genets, davon jede sich anders in musikalischen
Unterschieden spielet. Die meisten auf Claves, Sig-
natae.

Das erste dieser Violon ist das G Violon. &

Das zweite das E Violon, & und

das dritte das F Violon. &

Das 4 Violon dient vornehmlich zu kleinen
Mimiken, hat aber auch den Notnamen eines
Violon. Die erste Stelle ist auf der ersten
oder ersten Linie, und fñhet die Ton stimmung
mit dem G bis auf E und mit dem fñhet. z.B.



Es wird vornehmlich das französische Violon ge-
nannt, weil es zu den in Frankreich häufig ge-
bräuchlichen Instrumenten, als Taborn, Clavichord, Clavi-
net etc. am bequemsten ist, das heißt, alle Töne
die in dem Umfang der vorerwähnten Instrumente
liegen, lassen sich ohne Schwierigkeit darüber und
darunter gezogenen Linien drücken und in der Lage
fallend vorstellen.

Die zweite Stelle dieses Violons ist auf der zwei-
ten Linie von unten auf, wo es die Töne stimmung
zu nicht nur vom G fñhet auf E und mit dem fñhet
auf G und mit dem fñhet flñhet. z.B.

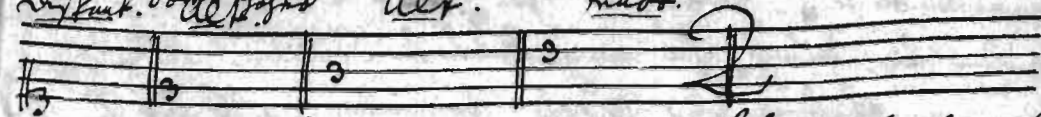


Man nennt ihn insbesondere das deutsche Violon,
weil man sich desselben in Deutschland zu Violon,
für die Violon, Violon, Violon, Violon,
Violon etc. bedient.

Das 5 Violon hat eine musikalische Stellung
und wird häufigst zu kleinen Mimiken gebraucht,
da muß zu sehr und muß zu sehr gehen. Die
Linie, auf welcher es steht, heißt allemal E,
hat es eine kleine Stelle auf der ersten oder zweiten
Linie, so wird es insbesondere das deutsche
Violon genannt.

Hat es eine kleine Stelle auf der zweiten Linie
von unten, so heißt es das deutsche Violon,
oder das kleine alte Violon.

Auf der dritten oder vierten Linie, nennt
man ihn das Alt Violon. Und endlich
auf der ersten, zweiten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenten, achten, neunten, zehnten, elften, zwölften, dreizehnten, vierzehnten, fünfzehnten, sechzehnten, siebenzehnten, achtzehnten, neunzehnten, zwanzigsten, einundzwanzigsten, zweiundzwanzigsten, dreiundzwanzigsten, vierundzwanzigsten, fünfundzwanzigsten, sechsundzwanzigsten, siebenundzwanzigsten, achtundzwanzigsten, neunundzwanzigsten, dreißigsten, einunddreißigsten, zweiunddreißigsten, dreiunddreißigsten, vierunddreißigsten, fünfunddreißigsten, sechsunddreißigsten, siebenunddreißigsten, achtunddreißigsten, neununddreißigsten, vierzigsten, einundvierzigsten, zweiundvierzigsten, dreiundvierzigsten, vierundvierzigsten, fünfundvierzigsten, sechsundvierzigsten, siebenundvierzigsten, achtundvierzigsten, neunundvierzigsten, fünfzigsten, einundfünfzigsten, zweiundfünfzigsten, dreiundfünfzigsten, vierundfünfzigsten, fünfundfünfzigsten, sechsundfünfzigsten, siebenundfünfzigsten, achtundfünfzigsten, neunundfünfzigsten, sechzigsten, einundsechzigsten, zweiundsechzigsten, dreiundsechzigsten, vierundsechzigsten, fünfundsechzigsten, sechsundsechzigsten, siebenundsechzigsten, achtundsechzigsten, neunundsechzigsten, siebenzigsten, einundsiebzigsten, zweiundsiebzigsten, dreiundsiebzigsten, vierundsiebzigsten, fünfundsiebzigsten, sechsundsiebzigsten, siebenundsiebzigsten, achtundsiebzigsten, neunundsiebzigsten, achtzigsten, einundachtzigsten, zweiundachtzigsten, dreiundachtzigsten, vierundachtzigsten, fünfundachtzigsten, sechsundachtzigsten, siebenundachtzigsten, achtundachtzigsten, neunundachtzigsten, neunzigsten, einundneunzigsten, zweiundneunzigsten, dreiundneunzigsten, vierundneunzigsten, fünfundneunzigsten, sechsundneunzigsten, siebenundneunzigsten, achtundneunzigsten, neunundneunzigsten, hundertsten.



Das dritte Genus von Violons ist das F
Violon. Es wird häufigst zu kleinen Mimiken
gebraucht, und auf der ersten Linie
viertel Violon genannt. Es hat eine kleine
Notenlinie von musikalischen Stellen.

1.) Auf der ersten Linie von unten, und
die Linie, auf welcher es steht, heißt allemal

mal f. Auf diese vierte Linie steht no. 10. 11.
ung der Bass - Schlüssel.

2.) Ob es auf die mittlere Linie gestellt, so
steht no. der französische, oder der Bass - Schlüssel.

3.) Auf der fünften oder obersten Linie, wird
es der niedrige Bass - Schlüssel genannt.

Diese sind alle Schlüssel, die in der musikalischen
Geschichte vorkommen. Damit sie sich aber
nicht vollkommen begreifen von ihnen, von ihrer
Verfaßung, Wirkungen und ihrem Ursprung machen
können, müssen sie wissen, daß bloß drei
verschiedene Schlüssel vorhanden sind, weil es in
der Musik nur drei Stimmen, nämlich die Bass-, die
Mittel- und die Tenor-Stimme gibt. In der Bass-Stimme
steht die Bass-Schlüssel auf der fünften
Linie, in der Tenor-Stimme auf der vierten
Linie, in der Mittel-Stimme auf der dritten
Linie. Je höher die Stimme, desto höher die
Linie, auf der sie steht, je tiefer die Stimme,
desto tiefer die Linie, auf der sie steht. Alle drei
Stimmen haben aber ihren Ursprung aus dem Bass-
Schlüssel, der die Bass-Stimme ist; die Mittel- und
Tenor-Stimmen sind nur verschiedene Stimm-
arten, die aus dem Bass-Schlüssel hervorgehen.
Es will ihnen die ganze Sache noch etwas deutlicher zu
machen sein.

Ob die Bass-, die Mittel- und die Tenor-Stimmen,
in welche die musikalischen Stimmen in Aufsetzung.

ihre Höhe oder Tiefe eingetheilt wird, ist die
Bass-, die Mittel- und die Tenor-Stimme, sowie die
Soprano-, oder Contratenor-Stimme.

Die Aufsetzung der Stimmen ist ganz einfach, wenn
es die Bass-, die Mittel- und die Tenor-Stimme
sind, so daß sie in die Bass-, die Mittel- und die
Tenor-Stimme zu setzen sind.

Um nun diesen ganzen Aufsetzung der Stimmen
auf ihren richtigen Platz bringen zu können,
müssen man ihnen die richtige Höhe, nämlich die
Höhe der Stimmen, in der Natur, auf
diese Weise machen die verschiedenen Stimmen dieser
Stimmen, oder die, welche am häufigsten gebraucht
werden, nämlich die Bass-, die Mittel- und die
Tenor-Stimme, bezeichnet und abgemessen. Auf
diesem, wenn es sich zeigt, daß ganz die
Höhe der Stimmen vorkommen, finden die
verschiedenen Stimmen, darunter die Mittel- und die
Tenor-Stimme fallende Aufsetzung nicht. Sollen man die
Höhe der Stimmen der Bass-Stimme auf die dritte Linie
setzen wollen, so wären in der ganzen Stimme
dann gegeben, weil es fast nur nichts anderes
als die Bass-Stimme ist, und oben sollte man nur ganz
wenige Stimmen zu setzen müssen, um die
Höhe damit anzudeuten. Diese aber nicht
nur die Höhe der Stimmen in der Natur, sondern
auch auf die verschiedenen Aufsetzungen in der
Musik, nicht zu vergessen, daß man
zu. C. bei einem Fortissimo, oder auf ein bei

die neuen sich Elacino abgesetzten Tonstück,
wo mehrere Notensysteme nebeneinander stehen,
da viele über die Notensysteme gestrichene Linien wegen
sehr vieler Räume fälschlich haben müssen, um die Noten
der verschiedenen Linien nicht ineinander zu vermischen
zu lassen.

Der Alt ist eine Stimme in der Musik die in
Abseits auf Höhe dem Diskant am nächsten kommt.
Es ist eine Art von Mittelstimme, aber sehr rar,
und kann nur von einem vornehmen Knaben,
oder von Euphorie gesungen werden. Dieser Alt
gibt man in seiner höchsten Ausbildung den Um-
fang von dem C bis ins E. Seine
Quinte hat es auf der dritten Linie des Notensystems,
denn, und so wird, wie man schon gesehen
haben, mit dem E Quintenfall bezeichnet. Vorher
sah die Alte die Faux seine Umfang mit
der Quinte seine Quintenfall, und die anderen
wieder aber die Begrenzungslinien in der Quinten-
fälligkeit derselben finden, als ich schon bei der
Begrenzung des Diskants gezeigt habe.

Der Bass, der ebenfalls noch unter die Mittel-
stimmen gehört, aber doch schon mehr tiefer
als der Alt ist, und männlicher klingt, hat seine
Stimme von dem lateinischen Worte Tenore, fälschlich
abgeleitet, weil man falsche Stimme am Anfang
sah, seine Faux abgeleitet, und seine Melodie
zu führen. Die ist auf die beste Stimme zu

14.
Vorgänger nicht gesagt, sondern sie auf sich
nach in der so genannten Melodie, und andere
so viel Wissen = als Harmonik - Musik, die
Leitmelodie, der ersten Gesang, (Cantus firmus)
den Choral, den Inhalt des ganzen
Stückes führen. Die ersten Gesänge, wie auch die
neuen ihre Namen gegeben worden.

Der Umfang ist von c bis g, und die
Palle seiner Quinte auf der ersten Linie von
unter. Auf diese gründet die höchste Begrenzung
seiner Umfang, auf dem fünften Linien steht,
wie die bei unserer Aufzeichnung leicht selbst
erkennen werden.

Der Bass ist die tiefste unter den Musikstimmen,
oder die tiefste Stimme nicht Tonstück abgeleitet, und
hat seine Stimme von dem griechischen Worte Bass.
Der Umfang ist von einem großen C bis ins E.

Man bedient sich zur Begrenzung seiner Umfang
des F Quintenfall, und sieht es, damit alle Faux
bekannt und deutlich, aber so wie bei den schon
erwähnten Stimmen, abgeleitet werden können,
auf die ersten Linien von unter. Die noch übrigen
begrenzen oben, nämlich der falsche und niedrige Bass,
deren Quinte auf der dritten und obersten Linie
gesetzt werden, sind bei uns gar nicht gebräuchlich.
Auf so gar in Frankreich, wo man sich
bisher immer des falschen Bass-Quintenfalls bedient
hat, braucht man jetzt die falschen.

Mit den noch übrigen 2 Pfeiffen findet in
Absicht auf Hüllfeln und beginnender Zerstreuung
des Umfangs derselben, das unwillkürliche statt, was
sich von f- und E. Pfeiffen nimmt. Diese Pfeiffen
sind noch mehr schon oben schon besprochen worden.
sich, wie natürlich und notwendig der Gebrauch
dieser Pfeiffen ist, um die Zerstreuung aller
möglichst schon und tiefen Stimmen mit ihnen
gegenwärtig zu bringen und zu kommen, und ihnen
nach Befehl der Stimmen ihre angemessene
Bedeutung zu geben.

Von den Figuren der Noten und Zeichen, die
man auf diese mit einem von den angeführten
Pfeiffen bezeichnen & einen gesungen werden,
bedenke ich Ihnen wohl nicht viel zu sagen. Die
kürzen sie, oder können sie doch auf jede Weise
Anweisung zu den Anfangsbildern der Musik
kommen lassen. Obgleich von dem Unterschied
des in unserm Klangsysteme aufzufassen musikalischen
den Octaven, muß ich erst annehmen, daß die
erste Octave unsere Tonleiter die große Octave
genannt, und obzwar gewöhnlich mit gro-
ßen Buchstaben geschrieben wird; die zweite folge
c-h heiße die kleine; die dritte die niedrige
stimm, die vierte die geringstimmte, und
das noch darüber, oder noch tiefer geht, die
die höchststimmte; die Töne, welche noch unter
die große Octave gehören, werden
Contrabass genannt.

3. Die große Octave. Die kleine Die niedrigststimmte.

c d e f g a h c d e f g a h

Die geringststimmte. Contrabass.

Diese Anweisung schneidet mir nur so viel nöthiges
zu sagen, zuweilen davon auskommen wird, daß die
diese Unterscheid bey den Tönen, die wir in der
künstlichen Sprache bekommen werden, müssen.

Außer der angeführten Reihe von Tönen findet
sich aber noch eine andere Reihe, die man kleine
Töne, (Semitonia) nennt, die wir auf die
von Notation keinen Platz mehr haben, weil
alle Töne und Töne schon von der Töne c
d e f g a h angefüllt sind.

Diesem Mangel nun abzuwehren, hat man ganz
diese Töne gefunden, nämlich das # und b.
Diese beyden geringststimmten Figuren sind in der
musikalischen Notation nicht von geringem
Bedeutung, und werden so stark gebraucht,
daß keine eine ordentliche Melodie in der Welt
zu finden sein wird, wenn sie nicht vorkommen.
Die noch übrige Notation ist nicht nöthig,
und die Töne, welche sie angefüllt werden,
mit diesen sie nur einen kleinen Ton enthalten.

resolft oder resindigt. Das # resolft und das
 b resindigt. Jauch wird das in Absicht auf diese
 Wirkung beschränkt, diese aber resindigungsver-
 gnuet. Man hat außer diesen beiden augenschein-
 lichen Beschränkungen noch andere von ähnlicher
 Beschaffenheit, wie mit dem Uebersicheln, daß sie
 dazu dienen, einen schon im einen halben Ton
 resolft oder resindigten Ton, noch im einen
 halben Ton zu resolft oder resindigen. Die ersten
 das einfache + oder das große oder doppelte b b.
 die meisten Gebrauche dieser beiden Zeichen geben
 die kleinen Noten, wenn eine von der Tonhöhe
 und Klanggeschwindigkeit handeln.

Wenn man nun das # einem von den sieben
 Lautstärken, nämlich c d e f g a h zuschreibt,
 so wird dem Ton, dem es vorgesetzt ist, die
 Töne es zugesetzt. So wird z. B. wenn man
 c ein # setzt eis; oder d - dis; e - eis;
 f - fis; g - gis; a - ais; h - his,

die Namen der durch ein b resindigten
 Töne werden durch die zugesetzten Töne es
 gemacht, man jedoch eine kleine Ausnahme nicht
 übersehen ist, nämlich bei e - h und a,
 welche Töne eigentlich nach der Regel ces
 heissen und als solche müßten, da man aber
 es - b und as nennt, z. B.

c d e f g a h
 ces des es fes ges as b.

Wenn in einem Tonstück viele dergleichen resolft
 oder resindigte Töne vorkommen, so hat man sich einen
 Beschränkungszeichen bedient, und setzt die verschiedenen
 halben Noten auf die Linien und durch die
 Linien die beschränkten Töne, damit der Spieler der
 Sänger im Lauf der Melodie durch die Töne
 kommenden Zeichen nicht getäuscht und zugleich die Noten
 selbst nicht verunglückt und zu sehr vergrößert
 werde. Diese Zeichen sind Töne, die als b
 gehalten ab dann ihren Klang und Wirkung durch die
 ganze Linie, und werden gewöhnlich bei jeder halben
 Note eines Tones wiederholt. Oft gehen sie auf dieselbe
 eine ganze Tonhöhe, wenn es dem Komponisten etwa
 zu lästig war, sie auf jeder besondern Linie
 wieder zu wiederholen.

Wenn nun jede Linie und jede Oktave fertig ist,
 eine solche Beschränkung oder Beschränkung anzunehmen
 müßte nicht nur die Namen, sondern auch die
 Verbindungen der Töne verändert werden, so müssen
 auf Mithel vorgehen, wodurch jene Verbin-
 dungen wieder hergestellt werden können, d. h. heißt
 wodurch jedem Ton sein Name und seine Stellung
 signifikant wieder gegeben wird. Zu dieser Absicht
 hat man eine besondere Zeichen erfunden, welches
Widerstellung = Zeichen genannt wird. Dieses ist
 das resindigte b welches auf h quadratum
 oder cancellatum genannt wird.

Sucht sich nicht b auf einer Linie oder auf einer
 Oktave, was einen Note, die vorher durch ein # resolft
 oder durch ein b resindigt war, so zeigt es die

Windesstellung desselben in einem vorigen Platz, an.
 Da diese Zeichen bloß dazu bestimmt ist, die Töne,
 welche mit # oder b versetzt oder verändert sind, wieder
 in ihren vorigen Stand zu setzen, so folgt von selbst,
 daß es unüberflüssig nicht sein # und b auf dem
 Notenplan findet die Schlüssel gesetzt werden kann.
 Aufserordentliches müßte geschehen, wenn aber dennoch die
 Zeichen, wenn z. B. ein Verschiedenes als A der Gaste,
 wo 3 # vorgezeichnet sind, und man die Modula-
 tion auf einmal ins A moll über will, so
 werden die 3 # durch 7 b's oder 7 b's und 3 #
 die Modula- geschehen 4 auf einmal aufzuheben, ab:



Außer diesen augensichtlichen Zeichen bedient man
 sich zu den musikalischen Notationskünsten noch vieler
 anderer Zeichen zu verschiedenem Absicht, die alle
 nehmend die richtige Darstellung musikalischer
 Gedanken, oder auf die Begreiflichkeit des Ver-
 standes zum Grunde haben.

Zur richtigen Darstellung musikalischer Gedanken
 gehören noch die verschiedenen über die Noten
 gesetzten Punkte, Bogen und Rückgriffe.

Zur Begreiflichkeit des Lesers aber die
Windesstellungszeichen, der Rückgriffe und der Erstb.

Von Windesstellungszeichen hat man ganzgroß
 Art, die groß und die klein.

Das große Windesstellungszeichen :: deutet an, daß
 der vorgezeichnete Teil eines Stückes noch einmal
 gesungen oder gespielt werden soll.

Das kleine Windesstellungszeichen |: ist zu
 verstehen, daß es nur die Windstellung eines Taktes
 mit einem ganzen Stücke andeutet, z. B.



Verstanden versteht man auf das Meiste bis
 dazu, welches aber unnötig ist.

Die Taktzeichen kommt noch ein anderes Windesstellungs-
 zeichen vor, nämlich das große Dreieck mit einem
 Dreieck und darüber gesetztem Punkt: —

welches anzeigt, daß man die vorgezeichnete Zeit
 noch einmal, aber zu andern Tönen singen soll. z. B.



Wenn Gott und Grot!
 Dieses Zeichen geßet man zur Begreiflichkeit des
 Lesers, als zur gemeinsamen Darstellung des Gedach-
 ten. Es ist eine Abkürzung.

Der Rückgriff ist ein Zeichen, wodurch man von
 der Note, wo welches man steht, auf eine vorge-
 zeichnete, die ebenfalls damit bezeichnet ist, kommen
 wird. so steht z. B. 5, und wird anders anders
 Noten auf zu legen und canonischen Compositionen
 gebraucht, wo es Anwendung giebt, bei welchen
 Note so, welches man vorher nachsingt oder spielt,
 anfangen und aufhören soll.

des Eintrags benutzt am Ende eines Notensatzes,
die erste Note des folgenden Notensatzes, und ist
essentiell auf der der Vorzeichen in der Musik nicht
genommen worden, auf welche so in anderen Fällen
gebraucht wird. Diese Zeichen ist w.

Die Bagge, welche bald über bald unter die Note
gesetzt werden, deuten an, daß man in Tingsätzen
mehrere Noten auf einen einzigen Sylbe singen soll
manchmal mehrere auf 2 Noten, die auf einen Ton
oder auf einen Ratio stehen, dieselben Bagge
zusammen gefügt, so: $\text{||} \text{||} \text{||}$; im gleichen Falle
als eine Bindungszeichen steht, und andeutet, daß
die ganze Note nicht mehr ausgegeben, sondern
gehalten werden soll. In Instrumentalsätzen
zeigt sie an, daß eine Notensatz, über welche
eine Bagge steht, gestrichelt und gezogen werden
soll. Die Punkte oder Striche über der Note
bedeuten, daß sie abgestoßen werden sollte.
Das Kreuzzeichen \times wird zu verschiedenen
Absichten gebraucht.

- 1.) zur Formate oder Salbung damit anzugeben,
 - 2.) eine Länge; und
 - 3.) die gänzliche Abschluß eines Stückes.
- Im letzten Falle steht es das Abschluß=
oder Endigungs= Zeichen, und wird so
gemacht.